



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2018

The Future Is Unwritten. Einleitung

Kleesattel, Ines ; Müller, Pablo

Abstract: Wird in Zukunft das Publikum die kunstkritischen Urteile fällen? Welche Rolle könnte Systemkritik für die Kunstkritik spielen? Führen Dezentralisierung und Vervielfältigung publizistischer Formate zu einer radikalen Demokratisierung des kunstkritischen Diskurses? Welche Formen einer konkreten, situierten und kontextsensiblen Kunstkritik sind vorstellbar? Was hat eine zukunftsorientierte Kunstkritik inwiefern mit kritisch-emanzipatorischer Politik zu schaffen? The Future Is Unwritten versammelt aktuelle Ansätze einer engagierten Kunstkritik. Hierbei lenkt die Publikation den Blick auf unterschätzte oder übersehene Potentiale und erkennt in neuen Verfahren und Formationen eine vielversprechende Zukunft für die kunstkritische Praxis. Entgegen fatalistischer, verabsolutierender und hämischer Endzeitszenarien zeigt das Buch so mögliche Richtungen einer noch ungeschriebenen Zukunft.

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-158950>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Kleesattel, Ines; Müller, Pablo (2018). The Future Is Unwritten. Einleitung. In: Kleesattel, Ines; Müller, Pablo. The Future Is Unwritten: Position und Politik kunstkritischer Praxis. Zürich: Diaphanes, 9-16.

Ines Kleesattel, Pablo Müller

The Future Is Unwritten
Einleitung

8 Seiten

DOI 10.4472/9783035801781.0000

Zusammenfassung

Wird in Zukunft das Publikum die kunstkritischen Urteile fällen? Welche Rolle könnte Systemkritik für die Kunstkritik spielen? Führen Dezentralisierung und Vervielfältigung publizistischer Formate zu einer radikalen Demokratisierung des kunstkritischen Diskurses? Welche Formen einer konkreten, situierten und kontextsensiblen Kunstkritik sind vorstellbar? Was hat eine zukunftsorientierte Kunstkritik inwiefern mit kritisch-emanzipatorischer Politik zu schaffen?

The Future Is Unwritten versammelt aktuelle Ansätze einer engagierten Kunstkritik. Hierbei lenkt die Publikation den Blick auf unterschätzte oder übersehene Potentiale und erkennt in neuen Verfahren und Formationen eine vielversprechende Zukunft für die kunstkritische Praxis. Entgegen fatalistischer, verabsolutierender und hämischer Endzeitszenarien zeigt das Buch so mögliche Richtungen einer noch ungeschriebenen Zukunft.

Mit Beiträgen von Claire Bishop, Sabeth Buchmann, Helmut Draxler, Jörg Heiser, Christian Höller, Jens Kastner, Grant H. Kester, Ines Kleesattel, Lucie Kolb, Pablo Müller, Peter J. Schneemann, Peter Spillmann, Nora Sternfeld und Julia Voss.

Schlagworte

Engagement, Gegenwartskunst, Kunst, Kunstbetrieb, Kunstkritik

The Future Is Un- written

Position und Politik
kunstkritischer Praxis

Ines Kleesattel,
Pablo Müller (Hg.)

DIAPHANES

**Ines Kleesattel (Hg.),
Pablo Müller (Hg.)**

**The Future Is
Unwritten**
**Position und Politik
kunstkritischer Praxis**

312 Seiten, Broschur, 28
sw. Abb.

ISBN

978-3-03734-992-2

Zürich-Berlin 2018

Mit Beiträgen von
Claire Bishop, Sabeth
Buchmann, Helmut
Draxler, Rose-Maria
Gropp, Jörg Heiser,
Christian Höller, Jens
Kastner, Ines Kleesattel,
Lucie Kolb, Carla Lonzi,
u.a.

diaphanes eText
www.diaphanes.net

Ines Kleesattel und Pablo Müller

The Future is Unwritten

Einleitung

»The Future is Unwritten« – so lautete das Motto der Punkband The Clash und ihres Frontsängers Joe Strummer. Der erstmals 1982 auf dem Backcover von *Combat Rock* auftauchende Slogan antwortete auf das pessimistische »No Future« der Sex Pistols und steht für eine ereignisoffene Zukunftsorientierung samt Möglichkeit eines Besseren.¹ Derart an der Potentialität politischer Handlungsmacht festzuhalten, erscheint uns gerade auch im Kontext gegenwärtiger Debatten um Kunstkritik (und um das Verhältnis von Kunst und Kritik) wichtig. Denn in ihnen nehmen No-Future-Unkenrufe in den letzten fünfzehn, zwanzig Jahren kein Ende und drohen bisweilen alles andere zu über-tönen. Beharrlich wiederholt wird die Klage, Kunstkritik sei heute einfach nicht mehr kritisch. »Art criticism was once passionate, polemical and judgmental: now critics are more often interested in ambiguity, neutrality, and nuanced description«, fasst der Klappentext James Elkins Buch *What happened to Art Criticism* zusammen. Kurze Zeit später publiziert die Zeitschrift *Art* gar einen »Nachruf« auf den »überflüssig gewordenen Berufsstand« der KunstkritikerIn.² Die Liste ihrer TotengräberInnen ist lang und prominent. Ihr Abgesang auf die Kunstkritik variiert von kulturkonservativ bis institutionskritisch. Für Christian

¹ Kenneth J. Bindas: »The Future is Unwritten«. The Clash, Punk and America 1977–1982«, in: *American Studies* 34 (1993), Nr. 1, S. 69–89. ² James Elkins: *What Happened to Art Criticism?*, Chicago 2003, und Hans-Joachim Müller: »Kunstkritik«, in: *Art* 4 (2006), S. 48–49.

Demand ist sie zu einer Simulation von Tiefsinn und ritualisierten Scheinverhandlungen verkommen.³ Hal Foster diagnostiziert eine von totalem Relativismus geprägte post-kritische Gegenwart, die sich einerseits auf eine nachmoderne Fragwürdigkeit der Vorstellungen von Urteil, Autorität und Distanz gründe und andererseits aus einer in Kunstproduktion wie -rezeption um sich greifenden Fetischisierung des Sinnlichen, Affektiven und Atmosphärischen speise.⁴ Auch Roger Behrens warnt, eine in der Kunstwelt dominante Spektakularisierung (und mit ihr eine Banalisierung und Infantilisierung) mache allem Kritischen den Garaus.⁵ Für Benjamin Buchloh und Rosalind Krauss hat die Kunstkritik ihren Einfluss verloren, da über künstlerischen Wert nun primär der Kunstmarkt und die schiere Präsenz in etablierten Ausstellungshäusern entscheide, nachdem schon 1994 Stefan Germer das kunstkritische Geschäft zum bloßen Verstärker kunstbetrieblicher Betriebsamkeit hatte verkommen sehen.⁶ Dass kunstbezogene Kritik auch und gerade dort, wo sie sich radikal kritisch gibt, zum Scheitern verurteilt sei, haben theorieaffine KritikerInnen nicht zuletzt von Luc Boltanski und Éve Chiapello gelernt; kaum eine These dürfte in den internationalen Kunstdiskursen derartige Wirkung entfaltet haben wie die, dass der neoliberale Kapitalismus mit den traditionell ›künstlerischen‹ Tugenden Authentizität und Kreativität auch jedes Kritisch-Sein verwertungslogisch inkorporiert habe.⁷ Dazu passt auch der parallel zur Verlust- und Endzeitdiagnose zuweilen erhobene Befund einer ›Überproduktion‹ von Kunstkritik. So sieht etwa Elkins die LeserInnen in einer Flut von Kunstdiskursproduktion versinken. Noch nie wurde so viel über Kunst geschrieben: Keine Ausstellung ohne Katalog,

³ Christian Demand: *Die Beschämung der Philister. Wie die Kunst sich der Kritik entledigte*. Springer 2003, S. 11 und S. 262. ⁴ Hal Foster: »Post-Critical«, in: *October* 139 (Winter 2012), S. 3–8, bes. S. 3. ⁵ Roger Behrens: »Rettend wie Rücksichtslos«, in: *Kunstforum International* 221 (2013), S. 165–181. ⁶ Vgl. Stefan Germer: »Wie finde ich mich aus diesem Labyrinth? Über die Notwendigkeit und Unmöglichkeit von Kriterien zur Beurteilung zeitgenössischer Kunst« [1994], in: *Germeriana. Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst*, hg. von Julia Bernard, Jahresring 46 (1999), S. 233–244; Siehe Benjamin Buchloh im »Round Table. The Present Conditions of Art Criticism«, in: *October* 100 (2002), S. 200–228, hier S. 202 und Rosalind Kraus ebenfalls im »Round Table. The Present Conditions of Art Criticism«, in: *October* 100 (2002), S. 200–228, hier S. 202. ⁷ Luc Boltanski und Éve Chiapello: *Der neue Geist des Kapitalismus* [1999], Konstanz 2006; zur kritischen Diskussion ihrer These siehe Ines Kleesattel: *Politische Kunst-Kritik. Zwischen Rancière und Adorno*, Wien 2016, S. 427ff.

unüberschaubare Mengen Hochglanz-Kunstmagazine, dazu unzählige Kleinstpublikationen und Low-Budget-Magazine sowie wissenschaftliche Zeitschriften, ganz zu schweigen von den (bei Elkins nicht genannten) multiplizierten Publikationsmöglichkeiten im Internet. Was heutzutage alles geschrieben werde, sei schlicht nicht mehr rezipierbar.⁸

Aber an dieser Stelle lässt sich auch optimistischer ansetzen. Denn gerade für eine kunstkritische Praxis, die auf ihr kritisch-emanzipatorisches Potential beharrt, statt sich auf affirmative Begleittexte zu beschränken, können sich die diversifizierten Kritik-, Publikations- und Distributionsformen als produktiv erweisen. Insbesondere dann, wenn man mit Walter Benjamin jene Kulturproduktion für die maßgebliche hält, die »andere Produzenten erstens zur Produktion anzuleiten, zweitens einen verbesserten Apparat ihnen zur Verfügung zu stellen vermag«. Benjamin erläutert: »Und zwar ist dieser Apparat um so besser, je mehr er Konsumenten der Produktion zuführt, kurz aus Lesern oder aus Zuschauern Mitwirkende zu machen imstande ist.«⁹ Damit ist nicht gemeint, dass jede Kritikerin und jeder Kritiker auktorial vor sich hin publiziert, sondern vielmehr, dass kritisches Schreiben keine belehrende Einbahnstraße darstellen sollte. Ein Gros der Hoffnungen, die Benjamin in die seinerzeit neuen Medien legte, wurden von der Geschichte bekanntlich inzwischen enttäuscht. Das liegt aber weniger daran, dass Benjamin deren radikal-demokratisches Potential überschätzt hätte, als vielmehr daran, dass er die politisch wie ökonomisch bedingte Akkumulation institutioneller Medienmacht unterschätzt hat. Ohne Benjamins Gegenwart direkt mit der unsrigen gleichsetzen zu wollen, können wir daraus doch die Einsicht ziehen, dass eben beides gleichermaßen nötig ist: ein affirmatives Engagement für das (noch) nicht verwirklichte Bessere und eine unnachgiebig kritische Wachsamkeit gegenüber dem, was dieses verhindert.

⁸ Elkins 2003, S. 2ff. ⁹ Walter Benjamin: »Der Autor als Produzent« [1934], in: Ders.: *Gesammelte Schriften* II (Aufsätze, Essays, Vorträge), 3 Bde., Frankfurt a. M. 1977, Bd. 2, S. 683–701, hier S. 696.

Im Zusammenhang der im vorliegenden Band erörterten Fragen und Fälle heißt das freilich auch, dass die berechtigte Kritik an einer allzu selbstverständlichen, eindimensionalen oder zur bloßen Geste geronnen Criticality nicht vom Tisch gewischt werden darf. Eine differenzierte Kritik der Kunstkritik bleibt in diesem Sinne notwendig und wichtig: Erst die kritische Analyse der ökonomischen, institutionellen und politischen Bedingungen kunstkritischer Arbeit schafft eine tragfähige Grundlage für gemeinsame Diskussionen und weiterführende, zukunftsorientierte Überlegungen. Die Beiträge in *The Future Is Unwritten* widersprechen jedoch fatalistischen, verabsolutierenden oder hämischen Endzeitszenarien und möchten stattdessen den Blick auf übersehene, unterschätzte und verunmöglichte Potentiale der Kunstkritik lenken. Wir wollen über eine engagierte kunstkritische Praxis heute und morgen nachdenken und schlagen vor, die Gegenwart und Vergangenheit auf das hin zu durchforsten, was besser oder überhaupt erst zu nutzen wäre. Deshalb fragten wir uns und die im Folgenden zu Wort kommenden AutorInnen: Welchen gesellschaftspolitischen Ort nimmt Kunstkritik gegenwärtig ein? In welcher Sprache und zu wem spricht eine engagierte Kunstkritik? Wie verhält sich Kunstkritik zu Wahrheitsansprüchen, wie zu kritisch-emanzipatorischer Politik? Inwiefern ließe sich eine Vervielfältigung publizistischer Formate im Sinne einer Demokratisierung kritischer Praxis begreifen? Bietet die quantitative und qualitative Unübersichtlichkeit Zugangsmöglichkeiten für breitere Öffentlichkeiten und andere, nicht im hegemonialen Diskurs sichtbaren ProduzentInnen?

Beschwörungen von ›interdisziplinärer Zusammenarbeit‹ oder ›Inklusion‹ sind allerdings ebensowenig per se kritisch und emanzipatorisch wie Forderungen nach mehr ›Engagement‹; zählen doch die einen wie die anderen auch zu den Imperativen eines die Konkurrenz verschärfenden neoliberalen (Selbst-)Managements. Vor diesem Hintergrund plädiert Helmut Draxler als Kritiker der im Kunstfeld um sich greifenden Criticality dafür, dass sich eine engagierte Kunstkritik vor allem auf die Reflexion ihrer eigenen Bedingungen zu besinnen habe. Und Peter Schneemann problematisiert die Tendenz, in den empörten oder begeisterten Reaktionen eines imaginierten ›authentischen‹

Publikums vorschnell eine neue kritische Instanz auszumachen, an der sich die gesellschaftliche und politische Relevanz von Kunst bemessen ließe. Dass für die Bewertung tatsächlicher oder vermeintlicher Criticality auf den jeweiligen Einzelfall bezogene Kunst- und Kontextreflexionen zentral sind, machen Christian Höller und Jörg Heiser deutlich, indem sie sich unter Bezugnahme auf konkrete künstlerische Arbeiten mit einer gesamtgesellschaftlichen Tendenz zum Ambivalenten beziehungsweise der zwischen Kunst und Kommerz changierenden Karrierestrategie des »Multioptionalen« auseinandersetzen.

Jens Kastner und Julia Voss diskutieren, weshalb Kunstkritik ohne Einbezug der jeweiligen kunstinstitutionellen Bedingungen und der sozialhistorischen Situation überhaupt nicht sinnvoll gefasst werden kann. Voss zeigt, wie sich Ökonomisch-Strukturelles in künstlerischer Formfindung niederschlägt und weshalb KunstkritikerInnen an Steuerrecht interessiert sein sollten, während Kastner für ein »soziologisches Kunstverständnis« plädiert, das neben dem künstlerischen Selbstverständnis auch die Genese des Rezeptionssubjekts und dessen Geschmacks in den Blick nimmt. Aus den Verstrickungen von Kunst, Kritik und kapitalisierbaren Ökonomien, die in den Kapiteln »Kritik der Kunstkritik« und »Systemkritik« thematisiert werden, leitet sich keinesfalls zwangsweise ein Ende kritischer Handlungsmacht ab. Vielmehr eröffnen diese Ausführungen die Möglichkeit, differenzierter nachzufragen: Welche Autonomiekonzepte und Handlungsräume lassen sich inmitten schwieriger Abhängigkeitsverhältnisse ausmachen? Und welche Rolle spielen Verwicklung, Distanz oder Vermittlung dabei?

Im Kapitel »Dialogisch und mehrstimmig« beschäftigen sich die AutorInnen mit Beispielen dialogischer Kunstkritik, die ein autoritatives Monologisieren in Frage stellen. Heterogene Situationen, Rollenwechsel und Kommentarfunktionen etwa stoßen innerhalb der kunstkritischen Praxis eine Vervielfältigung von Subjektivierungsweisen zwischen Produktion und Rezeption an, wobei das Ziel nicht zuletzt ist, Perspektiven für eine Kunstkritik jenseits der genialischen, auch radikalen, klassischerweise männlichen, kunstkritischen Einzelstimme aufzuzeigen. Sabeth Buchmann erläutert mit Carla Lonzis *Selbstbildnis* eine dezidiert polyphon auftretende kunstkritische Praxis, die in

einer quasi-theatralen Inszenierung auf institutionskritische Weise mit verschiedenen Rollen spielt. Pablo Müller sieht in der von Douglas Crimp herausgegebenen *October*-Ausgabe über AIDS eine mehrstimmig angelegte, kooperative Kunstkritik und zeigt, wie diese im Veröffentlichungszusammenhang eines Zeitschriften-Sonderhefts zum politischen Unterfangen wird. Den Einbezug von SprecherInnen, die kunstinstitutionell nicht als legitime DiskursproduzentInnen gelten, aber dennoch Relevantes beizutragen hätten, diskutieren Ines Kleesattel und Claire Bishop. Dabei bleibt die Einschätzung einer ›Laien‹-Beteiligung ambivalent, und es stellt sich die Frage, inwiefern fachwissenschaftliche Expertise nichtsdestotrotz wichtig bleibt. Wie umgekehrt Dialogizität und Teilhabe als bloße Behauptung und Fiktion auftreten können, erörtert Lucie Kolb in ihrer Auseinandersetzung mit *e-flux conversations*. In diesem Online-Diskussionsforum bleibt entgegen anderslautender Zielsetzung die hegemoniale SprecherInnen-Hierarchie letztlich unangetastet und die vermeintlich uneingeschränkte Teilhabe in eine unternehmerische Logik eingebunden.

Die Beiträge des Kapitels »Neuformationen« stellen kollaborative Handlungsformen und -orte vor, die Differenzen transversal fruchtbar machen und Freiheiten erst im Vollzug herstellen, statt sie als selbstverständlich gegeben vorauszusetzen. Ob und inwiefern der Kunststatus von Kunst noch wichtig ist, tritt dabei zuweilen in den Hintergrund oder wird zu einer nurmehr pragmatischen Frage. Entgrenzung wird ernst genommen und die Unterscheidung von künstlerischer Produktion, Vermittlung und Kritik obsolet, wie Peter Spillmann betont. Auch Grant Kester sieht im Gespräch mit Müller die Kunstkritik angesichts der transdisziplinären, kollaborativen und ereignisoffenen Praxis von gesellschaftlich engagierter Kunst herausgefordert und plädiert im Gespräch für neue methodische Parameter in der kritischen Analyse; trotz aller Entgrenzung sieht er jedoch im Unterschied zu Spillmann eine Auflösung von der Kunstkritik in der künstlerischen Produktion skeptisch. Nora Sternfeld erinnert daran, dass hegemoniale Aneignung von Kritik älter als der Neoliberalismus ist, und schlägt unter Berufung auf Antonio Gramsci vor, Kunst, Kritik, Kuratieren und Vermitteln als intellektuelle Praktiken zu begreifen, deren transformatives

Potential nicht in einem imaginären Außen, sondern in kollaborativen, prozessualen und solidarischen Überlappungen liegen. Die institutionskritische Problematisierung von falschen Autonomievorstellungen kann, wie diese Beobachtungen verdeutlichen, Hand in Hand mit einem Ausloten von inner- und interinstitutionellen Freiräumen gehen. Auch Ines Kleesattel plädiert für eine Verkomplizierung des Verhältnisses von Innen und Außen sowie ein Verschränken von Kunstkritik und Kunstvermittlung, sodass sich das Verhältnis von Kunst-Fachwissen und anderen Expertisen des Alltags verschiebt. Ihr Beitrag erkundet in experimenteller Form eine kunstkritische Praxis, die sich aus den monologisch-linearen Bahnen traditioneller Textproduktion heraus und in einen nicht-diziplinären Möglichkeitsraum des Transversalen und Konstellativen hineinbegibt.

Die hier versammelten Beiträge machen deutlich, dass die Suche nach Perspektiven und nutzbaren Chancen nicht in unkritische Affirmation und differenzierte Kritik der Kunstkritik, nicht in ein defätistisches »No Future« münden muss. Wir werben für kunstkritische Praktiken und Politiken, die jenseits dualistischer Alles-oder-Nichts-Logiken und reinheitsversessenen Autonomiebestrebungen zukunftsorientiert daran arbeiten, »nicht dermaßen regiert zu werden«.¹⁰

Das Buch basiert in veränderter und erweiterter Form auf der gleichnamigen Tagung, die wir am 15. und 16. Oktober 2016 an der Hochschule Luzern – Design & Kunst veranstalteten. Für die großzügige finanzielle Unterstützung danken wir dem Institute for Cultural Studies in the Arts der Zürcher Hochschule der Künste und vor allem dem Forschungsschwerpunkt Kunst, Design & Öffentlichkeit der Hochschule Luzern – Design & Kunst. Unser Dank gilt ferner allen Beteiligten für ihre Beiträge und die gute Zusammenarbeit sowie ganz besonders Rachel Mader, Leiterin des Forschungsschwerpunkts Kunst, Design & Öffentlichkeit, für ihr Vertrauen und ihre vielfältige Unterstützung. Außerdem danken wir Wolfgang Brückle, Michael Heitz, Barbara Preisig, Chrigi Meyer und Philipp Messner.

¹⁰ Michel Foucault: *Was ist Kritik?*, Berlin 1992, S. 12.

